

сетевой журнал. – 2000 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.larchive-online.com/archive/prigodich/saky.html> (дата обращения: 18.11.2011).

Сорочан А. Вступительная статья / А. Сорочан // Манро Г.Х. Животное, чересчур животное. – М., 2006. – С. 3-5.

Уилсон К. Мастерство романа: книга по теории литературы / К. Уилсон. – М., 1984. – 176 с.

Birden L.M. The Mapping London: Urban Participation in Sakian Satire / L.M. Birden // The Literary London. – 2004. – № 2. – P. 31-33.

Byrne S. The unbearable Saki: The Work of H.H. Munro / S. Byrne. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – 314 pp.

Coward N. Introduction / N. Coward // Saki: The Complete Saki. – Penguin editions, 1988. – P. 7-13.

Klark N. The Short Story King with a Sting / N. Klark // The Telegraph. – 2006. – № 11. – P. 17-19.

Munro E.M. Saki. Hector Hugh Munro. Biography / E.M. Munro // Saki, Munro E.M. The Square Egg and other Sketches. – Lane, 1924. – Pp. 3-120.

## ТЕМЫ И МОТИВЫ ПИСЬМА «DE PROFUNDIS» В РОМАНЕ П. АКРОЙДА «ЗАВЕЩАНИЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА»

А.С. Янцен

Научный руководитель: Н.В. Котова,

кандидат филологических наук, старший преподаватель (УдГУ)

Важнейшей особенностью творчества английского писателя-постмодерниста Питера Акройда (Peter Ackroyd, born 1949) является частое обращение к биографическим и художественным материалам писателей прошлого (Шекспир, Чаттертон, Мильтон и др.). Как отмечают исследователи (В. Луков, Н. Соломатина, У. Ханнинен), романы Акройда, сознательно построенные на основе других произведений, отражают постмодернистский образ мышления, для которого характерен «авторитет текста», являющегося отражением других текстов, а не подлинной реальности [Ильин 2001: 218].

Роман «Завещание Оскара Уайльда» (*The Last Testament of Oscar Wilde*, 1983) представляет собой дневник писателя, якобы созданный им в последние месяцы жизни. Написанный от первого лица, роман характеризуется рядом особенностей, присущих дневниковой форме записи, как например, «периодичность, регулярность ведения», спонтанность, интимность, переходящая в исповедь, присутствие элементов самоанализа [Жожикашвили 2001: 234]. Выбранная форма повествования позволяет Акроиду в полной мере стереть грань между вымыслом и реальностью, вложить в уста героя свои мысли таким образом, что для читателя исчезает граница между вымышленным и

реальным Уайльдом. Использование биографических сведений усиливает ощущение правдивости и дает возможность писателю незаметно для читателя дать свою интерпретацию жизни и творчества Уайльда. Самоанализ героя, его размышления, созданные Акройдом на страницах дневника, гармонично вплетаются в идеи и мысли английского эстета так, что любое авторское домысливание становится трудно распознаваемым.

Используя в качестве претекстов эссеистику Уайльда, его эпистолярный и биографические данные, Акройд создает свой метатекст, для которого, по мнению У. Ханнинен, характерен один из центральных для постмодернизма художественных приемов – пастиш [Hänninen 1997: 11]. Пастиш характеризуется заимствованием «фраз, мотивов, образов, эпизодов» из работ других авторов [Fowler 1987: 173]. Как отмечает Н. Маньковская, автор сознательно деформирует оригинал, по-своему расставляя акценты и придавая ему иное значение. Пастишу также присущ иронизм, который «доступен лишь знатокам первоисточника» [Маньковская 2003: 334].

Роман Акройда, вступающий в диалог со своими претекстами, наполнен интертекстуальными связями. Одним из типов межтекстуальных связей является реминисценция, «содержащаяся в произведении неявная, косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении» [Федорова 2001: 870]. Реминисценция, будучи явной, эксплицитной, или неявной, имплицитной, позволяет установить диалог с другими текстами, тем самым создавая «определенный контекст для восприятия произведения» [Федорова 2001: 870].

Наиболее распространенной формой реминисценции является цитата, «более или менее точное воспроизведение в данном контексте отрезка текста, принадлежащего другому лицу» [Кузьмина 2007: 96]. Цитата может быть как атрибутивной, т.е. выраженной материально при помощи кавычек и курсива, так и неатрибутивной, распознавание которой вызывает у читателя определенные трудности.

Одним из наиболее значимых для романа Акройда претекстов является письмо «De profundis», написанное Уайльдом в 1897 году во время пребывания в Редингской тюрьме. Носящее исповедальный характер, письмо представляет собой «драматический монолог» [Эллман 2000: 572], в котором великий эстет рассуждает о причинах своего падения и осмысляет свой жизненный и творческий путь. В письме Уайльд проводит черту между прошлой и нынешней жизнью. Письмо полно раскаяния, с одной стороны, и надежд на лучшую жизнь, с другой. Так, Уайльд пишет: «...в моей жизни было два великих поворотных пункта: когда мой отец послал меня в Оксфорд, и когда общество заточило меня в тюрьму» [Уайльд 1990: 378]. Если Оксфорд помог

Уайльду осознать силу своего таланта, то заточение в тюрьму стало символом краха. Жизнь Уайльда разделилась на жизнь до тюрьмы и после нее. Заточение послужило поводом задуматься над совершенными ошибками, столь губительными для его таланта.

Созданный Акرويدом дневник великого эстета также носит исповедальный характер. Он содержит в себе два пласта повествования: первый представляет собой рассуждение Уайльда о нынешней жизни скитальца, человека, отовсюду гонимого, который в полной мере ощущает глубину своего падения; второй – воспоминания Уайльда о прошлом, в которых нашли отражения, как его прежние взгляды на жизнь, так и новые, навеянные столь роковыми для его судьбы событиями. Читатель вместе с акرويدским Уайльдом наблюдает за развитием образа великого эстета, за теми изменениями, которые были вызваны заключением в тюрьму.

Ведущим мотивом «*De profundis*» является мотив раскаяния. «Начну с того, что я жестоко виню себя» [Уайльд 1990: 330], – пишет Уайльд в начале письма, адресованного Альфреду Дугласу, любовь к которому и погубила писателя. Винит себя Уайльд за то, что потакал низменным чувствам, поддался обаянию греха и порока и не смог отказаться от утоления наслаждений, доставляемых извращенной страстью. Он корит себя и за то, что растратил и загубил свой талант, потеряв «власть над самим собой» [Уайльд 1990: 375]. Однако, как пишет Р. Элман, более половины письма Уайльда занимает описание не его грехов, а грехов Дугласа, который, по мнению эстета, и является источником всех бед [Элман 2000: 572]. «Но больше всего я виню себя за то, что из-за тебя дошел до такого нравственного падения» [Уайльд 1990: 335], «и я безоговорочно виню себя за то, что позволял тебе постоянно становиться между мной и моим творчеством» [Уайльд 1990: 332]. На протяжении практически всего письма он описывает недостойное поведение своего любимого, интересы которого были сосредоточены только пиршествах и прихотях, который «всегда хотел только развлекаться и гнаться за всякими удовольствиями» [Уайльд 1990: 333] и не понимал, что «художник требует для совершенствования своего искусства созвучия в мыслях, интеллектуальной атмосферы, покоя, тишины, уединения» [Уайльд 1990: 331]. Кроме того, писатель считает, что Альфред предал его, не приложив никаких усилий, чтобы спасти друга от унижительного ареста. Таким образом, Уайльд в «*De profundis*» предстает мучеником, главной бедой которого является неумение противостоять силе любви, побуждавшей его совершать поступки, губительные для творческой личности.

Для воссоздания внутреннего мира Уайльда, раскрывающегося на страницах романного дневника, Акرويد обращается к темам и мотивам

письма «De profundis», которые переходят в пространство романа благодаря использованию реминисценций. Кроме того, важными являются идеи, звучащие в эпистолярной Уайльда, в частных письмах, написанных им уже после тюрьмы, когда писатель столкнулся с всеобщим презрением и стал вести жизнь изгнанника. Обращение к этим письмам, а также к биографии писателя позволяет Акройду развить темы и мотивы «De profundis» и наполнить их новым смыслом.

В одном из пост-тюремных писем Уайльд написал: «Я не стыжусь того, что побывал в заключении, ...а стыжусь того, что вел жизнь недостойную художника» [Уайльд 2010: 259]. Ту же мысль выражает акройдовский Уайльд в своем дневнике: «Я вел жизнь, недостойную художника» [Акرويد 2000: 9]. Только себя он винит в том, что был вынужден вести жизнь изгнанника, отверженного обществом. Как и в «De profundis», он признается, что стремление к наслаждениям и удовольствию взяли верх над личностью, отдалив его от творчества. Вымышленный Уайльд сокрушается о том, что страсть овладела им настолько, что он забыл о своем писательском даре. По мнению писателя, «вышло же так, что моя личность погубила творчество» [Акرويد 2000: 36].

Доминирующий в «De profundis» мотив раскаяния занимает центральное место и в романе. Однако акройдовский Уайльд более склонен к самоанализу и его раскаяние переходит в сожаление о том, что он не смог преодолеть свои пороки. Размышляя, он приходит к выводу, что той двойной жизни, «жизни греха и позора» [Акرويد 2000: 66], можно было бы избежать, если бы он смог показать себя миру на сцене, поставив «Саломею». «Но меня знали только как автора остроумных комедий, и, не чувствуя себя выраженным до конца, я искал выхода своим страстям в других сферах» [Акرويد 2000: 66]. Как и реальный, романтический Уайльд пытается объяснить себе, что привело его к такому печальному финалу, он смотрит на свою жизнь со стороны, подвергая ее анализу. Но если «De profundis» – по большей части «элегия, оплакивающая утраченное величие» [Эллман 2000: 573], то в дневнике, созданном Акройдом, Уайльд более критичен по отношению к себе: раскаивается он не в своем падении, а в том, что привело к нему.

Хотя в главном претексте романа – «De profundis» – отношения с Дугласом представлены как деструктивные, порочные и роковые, в романе Уайльд дает им несколько иную трактовку. Великий эстет, представленный Акройдом, сожалеет о том, что «возложил на него <Дугласа> весь груз вины» [Акرويد 2000: 67]. «В письме я представил себя этаким невинной жертвой, ребенком из сказки, который, ничего не подозревая, идет через темный лес...» [Акرويد 2000: 68], – это наполненное иронией высказывание в полной мере отражает новый взгляд

Уайльда на причину своего краха. Он не имеет права винить в чем-либо Альфреда, потому что сам позволил чувствам взять верх над разумом, он сам дал пучине страсти поглотить себя. Уайльд, созданный Акройдом, критикует доведенное до самолюбования раскаяние письма, когда писатель винит себя лишь в том, что дал Дугласу потянуть себя на дно жизни. «Я предал его сам... Я знал, что в моей власти представить ему образ его самого, обладающий такой убедительностью, что он немедленно в него поверит» [Акройд 2000: 70]. В «Завещании» Уайльд осознает, что не может жить без Дугласа и должен винить только себя в трагедии, случившейся в его жизни.

Создавая «De profundis», Уайльд был полон решимости расстаться с Дугласом, который вверг его в «пучину страданий и позора», и был намерен «не иметь ничего общего с этим человеком» [Уайльд 2010: 189]. Но после того, как писатель был освобожден из заключения, он возобновил отношения с другом, потому что считал, что «это был единственный шанс создать что-то прекрасное в литературе», он надеялся, что любовь сможет вдохнуть в него «ту энергию и ту радостную мощь, которыми питается искусство» [Уайльд 2010: 271]. Акройд, прекрасно знающий события пост-тюремной жизни Уайльда, пересмотревшего свои прежние утверждения, дает совсем другую оценку и Дугласу, и их отношениям, имевшим большее значение для самого эстета, нежели для его возлюбленного.

Несмотря на то что пребывание в тюрьме морально и физически истощило Уайльда, в «De profundis» он надеется, что после освобождения жизнь его будет полна радостей, что он, вынеся из тюрьмы новый опыт и иные ценностные ориентиры, сможет вернуться к творчеству. Надежда на возрождение творческого начала является еще одной темой, волнующей писателя. «Но в моем творчестве должно проявиться нечто новое ...какое-то новое эстетическое достоинство» [Уайльд 1990: 401], которое будет знаменовать собой его перерождение как художника, для которого все то, что с ним произошло, будет служить источником вдохновения, а пережитое страдание добавит новые краски и формы. Возможно, его произведения будут наполнены плачем Марсия, как у Бодлера или Верлена, а не песней Аполлона, но и, отвергнутый обществом, художник остается художником [Уайльд 1990: 401]. «Между моим творчеством и миром теперь разверзлась пропасть, но между мной искусством нет разлада» [Уайльд 1990: 402].

В «Завещании» персонаж Акройда, описывая два года, проведенных в тюрьме, также упоминает о том, что был полон надежд на свое творческое перерождение: «Я хотел показать, ...что тюрьма только дала мне новый материал для работы» [Акройд 2000: 86]. Однако, как и реальный Уайльд, признающийся в письме, что «творческая энергия из него выбита»

[Уайльд 2010: 271], Уайльд вымышленный осознает, что его «писательская карьера кончена, и нечего пытаться ее возобновить» [Акройд 2000: 88]. Он достиг предельного духовного истощения, которое лишило его радости жизни, столь необходимой для создания чего-то нового. Ему уже нечего сказать, и в этом заключается трагедия его жизни. Он умер как художник, причем еще за год до ареста. «Я понимаю теперь, что баснословные доходы и успехи в свете, если бы им не пришел конец, погубили бы меня вернее, чем случившееся крушение» [Акройд 2000: 50]. Возвышаясь над собственной жизнью, акройдовский Уайльд приходит к выводу, что даже не тюрьма, а он сам погубил в себе писателя, что та жизнь, которую он вел, есть корень всех бед. Ничего нового тюрьма ему дать не могла, потому что он уже лишился своего дара. «Песнь Аполлона сменилась стенанием Марсия» [Акройд 2000: 88], все, что осталось герою, – это воспоминания о былом величии.

Даже попав в тюрьму, Уайльд не переставал считать себя величайшим поэтом своего времени, «символом искусства и культуры своего века» [Уайльд 1990: 374]. С юных лет Уайльд осознал, что ему суждено сказать новое слово в искусстве, что он докажет свое величие, как творец. «Все, к чему бы я не прикасался, – будь то драма, роман, стихи или стихотворение в прозе... – все озарялось неведомой дотоле красотой» [Уайльд 1990: 374]. Залогом его успеха был высокий дар и «дерзкий ум» [Уайльд 1990: 374], все, что он делал, несло на себе отпечаток его незаурядной личности.

В «Завещании» герой Уайльда также считает, что он был «величайшим художником своего времени», который «овладел всеми литературными формами» [Акройд 2000: 89]. Величина и сила таланта сделали его знаковой фигурой. В творчестве ему удалось расширить границы, по-иному взглянуть на человека и его место в мире. Однако, по мнению вымышленного Уайльда, не только талант являлся залогом его успеха, но и «безраздельная вера в собственную исключительность» [Акройд 2000: 3], которая возвышала его над толпой. Кроме того, сила воображения подкреплялась тщеславием, стремлением быть в центре внимания. По мнению акройдовского Уайльда, лишившись уверенности в себе, «столько необходимой творцу» [Акройд 2000: 73], он не смог больше делать то, в чем было его призвание, – творить и создавать произведения искусства. Герой, не умаляя силу своего таланта, трезво смотрит на причину успеха, постигшего его. Он находит и другие качества, помимо своей одаренности, которые помогли ему реализоваться как художнику.

Творчество и искусство играли важнейшую роль в жизни Уайльда. Талант позволил ему возвыситься над обществом, выделиться из толпы, заявить о себе, как о том, кто «создан для исключений» [Уайльд 1990:

377]. По этой причине, попав в тюрьму, лишившись славы и возможности творить, Уайльд задумывается над всем тем, что привело его к такой участи. Однако, создавая письмо «De profundis», он еще не теряет надежду, что пережитые страдания только помогут ему найти новые грани своего таланта, который озарил его век.

Роман «Завещание Оскара Уайльда» благодаря использованию реминисценций и скрытых цитат вступает в отношение интертекстуальности со своими претекстами: в пространстве романа устанавливается диалог между фигурой реального Уайльда и фигурой, созданной Акройдом. Идеи и мнения эстета, высказанные им в произведениях, переосмысливаются героем «Завещания» и получают новую трактовку. Роман, таким образом, представляет собой пересечение нескольких текстов, которые «перекрещиваются и нейтрализуют друг друга», создавая единое полотно повествования, наполненное разнуровневыми способами прочтения и трактования [Кристева 2004: 136].

Так, мотив раскаяния, темы творческого самосовершенствования и гениальности художника, являющиеся ключевыми в письме-исповеди Уайльда «De profundis», находят отражение в романе. Писатель-постмодернист, ссылаясь на слова Уайльда, дописывает их и придает им новое значение. Созданный Акройдом Уайльд более критичен в своих суждениях по отношению к себе, он анализирует свою жизнь, смотря на нее со стороны. В уста художника Акройд вкладывает свои мысли по поводу его жизни и творчества, по-своему представляет фигуру Уайльда, который в романе показан как уставший, изможденный человек, чье величие осталось в прошлом. Неординарность Уайльда, по мнению Акройда, с одной стороны, являлась залогом его успеха, а с другой – привела его к бесславию и бесчестью. Страсть и стремление к наслаждению были основой его натуры, о чем и пишет вымышленный Уайльд. Однако распознать авторское мнение в романе, провести грань между словами Уайльда и Акройда смогут только читатели, хорошо знакомые с творчеством и жизнью Уайльда. Для массового же читателя в «Завещании» интерес будет представлять лишь сюжетная линия, в основу которой заложена история падения знаменитого художника.

### Список литературы

- Акройд П.* Завещание Оскара Уайльда / Питер Акройд; пер. с англ. Л. Мотылева. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2000. – 288 с.
- Жожикашвили С.В.* Дневник / С.В. Жожикашвили // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., 2001. – С. 232-234.
- Ильин И.П.* Постмодернизм: словарь терминов / И.П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
- Кузьмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка

/ Н.А. Кузьмина. – М. : URSS, 2007. – 272 с.

*Кристева Ю.* Избранные труды: разрушение поэтики / Ю. Кристева; пер. с франц. Г.К. Косикова, Б.П. Нарумова. – М. : РОССПЭН, 2004. – 656 с.

*Луков В.А.* Феномен Уайльда: тезаурусный анализ / В.А. Луков, Н.В. Соломатина [Электрон. ресурс]. – М., 2007. – Режим доступа: [http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov&Solomatina\\_Wilde/#\\_ftnref420](http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov&Solomatina_Wilde/#_ftnref420) (дата обращения: 12.01.2012).

*Маньковская Н.Б.* Пастиш / Н.Б. Маньковская // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – С. 334.

*Уайльд О.* Письма / О. Уайльд; пер. с англ. В. Воронина. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 416 с.

*Уайльд О.* Тюремная исповедь / О. Уайльд; пер. с англ. Р. Райт-Ковалевой и М. Ковалевой // Уайльд О. Избранное. – Свердловск, 1990. – С. 327-427.

*Федорова Л.Г.* Реминисценция / Л.Г. Федорова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., 2001. – С. 870.

*Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл; пер. с англ. А.Е. Майкапара. – М. : Кронпресс, 1996. – 656 с.

*Элман Р.* Оскар Уайльд: Биография / Р. Элман; пер. с англ. Л. Мотылева. – М. : Независимая Газета, 2000. – 688 с.

*Fowler R.* A dictionary of modern critical terms / R. Fowler. – London : Routledge, 1987. – 267 pp.

*Hänninen U.* Rewriting literary history: Peter Ackroyd and Intertextuality / U. Hänninen. – Helsinki : University of Helsinki, 1997. – 79 pp.

## СИМВОЛИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ОСТРОВА В РОМАНЕ У. ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ» В КОНЦЕПЦИЯХ СОЦИАЛЬНОЙ ТОПОЛОГИИ

*Е.Д. Безгина*

*Научный руководитель: С.А. Азаренко,  
доктор философских наук, профессор (УрФУ)*

Прежде всего следует отметить, что нашу работу нельзя определить только как литературоведческое исследование, скорее она написана на стыке литературоведения и философии. Символике в романе Голдинга «Повелитель мух» посвящено достаточно много исследовательских работ, но с точки зрения социальной топологии символическое пространство острова рассматривается впервые.

Социальная топология [Азаренко 2007: 7], одно из современных философских направлений, рассматривает человека в качестве телесного существа, формирование которого происходит во взаимодействии с другими людьми. Под социальной топологией (греч. *topos* – место, *logos* – учение) понимается описание пространственно-временных параметров